

Asociación de Historia Contemporánea  
Actas del XIV Congreso

***DEL SIGLO XIX AL XXI. TENDENCIAS Y DEBATES***  
(Alicante, 20-22 de septiembre de 2018)

Mónica Moreno Seco (coord.)  
Rafael Fernández Sirvent y Rosa Ana Gutiérrez Lloret (eds.)



**BIBLIOTECA VIRTUAL  
MIGUEL DE CERVANTES**  
[www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com)

Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes  
Alicante, 2019

Asociación de Historia Contemporánea. Congreso (14.º. 2018. Alicante)

*Del siglo XIX al XXI. Tendencias y debates: XIV Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea, Universidad de Alicante 20-22 de septiembre de 2018 / Mónica Moreno Seco (coord.) & Rafael Fernández Sirvent y Rosa Ana Gutiérrez Lloret (eds.)*

Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. 2019. 2019 pp.

ISBN: 978-84-17422-62-2

Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2019.

Este libro está sujeto a una licencia de “Atribución-NoComercial 4.0 Internacional (CC BY-NC 4.0)” de Creative Commons.



© 2019, Asociación de Historia Contemporánea. Congreso

Algunos derechos reservados

ISBN: 978-84-17422-62-2

Portada: *At School*, Jean-Marc Côté, h. 1900.

# ÁNGELES DEL HOGAR Y CHICAS RARAS: LA CONSTRUCCIÓN DE LO FEMENINO A TRAVÉS DE LA LITERATURA EN EL PRIMER FRANQUISMO

Susana Bardavío Estevan  
(Universidad de Burgos)

Los recientes estudios sobre género durante el franquismo han constatado la versatilidad y el dinamismo del modelo de mujer que se difundía en los discursos de la época. Sin embargo, siguen siendo escasos los trabajos que se han centrado en los textos literarios como herramienta para naturalizar o problematizar las *performances* de género. La literatura constituye una tecnología de género eficaz tanto en los procesos de autorrepresentación subjetiva como en la regulación de determinadas prácticas identitarias. Al mismo tiempo, el discurso literario puede ofrecer representaciones alternativas que alteren la construcción de lo femenino o incluso desvelen su artificialidad<sup>2677</sup>. Desde esta última perspectiva, el presente artículo estudia la configuración de la feminidad a través el discurso literario durante la primera mitad de los años cuarenta.

En particular, analizo dos propuestas diferentes y antagónicas entre sí, aunque en ninguno de los casos ceñida al ideal de mujer propuesto por el discurso oficial nacional-católico. Por un lado, examino el modelo fomentado por la Sección Femenina de Falange a través de una selección de relatos publicados en la revista *Y*; por otro, un ejemplo de contradiscurso: la novela *Nada*, de Carmen Laforet. En ambos casos me centro en la construcción de género elaborada por las propias mujeres, porque, como recuerda Toni Morant, citando a Ana Aguado y M.<sup>a</sup> Dolores Ramos, «“ni han sido *solo* simples receptoras sumisas de los discursos dominantes, ni tampoco se han enfrentado a ellos como simples víctimas”, sino que *también* se han apropiado de dichos discursos y los han reinterpretado, cuando no reelaborado»<sup>2678</sup>. Me interesa observar, por tanto, los ideales femeninos generados por las propias mujeres durante el primer franquismo y sus tensiones con el discurso dominante.

El ideal femenino defendido y difundido desde el régimen, tanto a través de la educación escolar como de la propia legislación, fue principalmente el neobarroco, como lo ha denominado Aurora Morcillo<sup>2679</sup>. Este tipo de mujer se caracterizaba por una profunda religiosidad, una clara sumisión al hombre, su confinamiento en el espacio privado, y un aspecto y comportamiento corporal pacato que trasluciera su pureza y castidad, virtud primordial femenina. Sin embargo, tras la experiencia

---

<sup>2677</sup> Teresa de LAURETIS: *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*, Madrid, Horas y horas, 2000; Judith BUTLER: *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona, Paidós, 2007; ÍD.: *Cuerpos que importan.: Sobre los límites materiales y discursivo del «sexo»*, Barcelona, Paidós, 2002.

<sup>2678</sup> Toni MORANT I ARIÑO: ««Para influir en la vida del Estado futuro»: Discurso -y práctica falangista- sobre el papel de la mujer y la feminidad», *Historia y Política*, 27 (2012), pp. 113-141, esp. pp. 116; la cita procede de Ana AGUADO y M.<sup>a</sup> Dolores RAMOS, *La modernización de España (1917- 1939). Cultura y vida cotidiana*, Madrid, Síntesis, 2012, p. 292.

<sup>2679</sup> Aurora MORCILLO GÓMEZ: *En cuerpo y alma. Ser mujer en los tiempos de Franco*, Madrid, Siglo XXI, 2015.

de la República y la Guerra Civil, este modelo debía resultar difícilmente asumible por muchas mujeres, incluida la Sección Femenina de Falange<sup>2680</sup>.

Como señala Toni Morant, las falangistas se movilizaron desde sus orígenes por razones políticas: trabajaban por «la construcción de un gran Estado que crearía el Imperio». Por tanto, para la Sección Femenina las mujeres tenían una misión, que durante la Guerra Civil se había desarrollado en el espacio público. Finalizada la contienda, su labor debía continuar, aunque se realizara desde el hogar<sup>2681</sup>. Para lograrlo, la organización encabezada por Pilar Primo de Rivera se puso al servicio de la educación de las mujeres con la intención de convertirlas en buenas falangistas al servicio del Estado. En principio, esta idea encajaba bien tanto con la biopolítica franquista de posguerra, particularmente enfocada en el fomento de la natalidad y la protección de los niños, en aras de construir un Estado grande y fuerte, como con el proyecto cultural, preocupado por la consolidación de los valores del régimen en las futuras generaciones. La mujer adquiriría entonces una gran trascendencia para la dictadura y la institución dirigida por el sector femenino de Falange resultaba de enorme utilidad para poner en práctica su política demográfica y consolidar su proyecto ideológico.

La Sección Femenina empleó diversas vías para lograr el adoctrinamiento de las españolas: el Servicio Social, los cursos impartidos en las zonas rurales, los medios de comunicación y, también, la literatura. Su concepción del género impregnaba inevitablemente su discurso, de modo que difundió un ideal femenino que, pese a construirse al servicio del Estado, no se ajustaba al modelo neobarroco. Precisamente esa idea del servicio era la que les permitía conservar una cierta incidencia en la esfera pública, que desde el discurso masculino de Falange y desde los sectores más religiosos del régimen trataba de acallarse. Las falangistas nunca discutieron la superioridad masculina, ni pretendieron «competir con los hombres», como afirma Kathleen Richmond, pero sí trataron de «promover una visión más amplia de la educación y los derechos de la mujer trabajadora» sin desafiar la autoridad masculina<sup>2682</sup>. Algunos relatos de *Y* exponen sutilmente esta problemática, planteando las relaciones de género en el entorno laboral. Se trata de cuentos protagonizados por mujeres trabajadoras cuyo éxito, sin embargo, depende de la ayuda y el sacrificio masculino<sup>2683</sup>. Un ejemplo significativo a este respecto es «El mandato de unos ojos negros», de Pilar Valle, relato extenso publicado por entregas entre abril y agosto de 1941. Es la historia de una joven reportera, Mari Luz, a quien el director de su periódico le confía el seguimiento de un homicidio. El supuesto asesino es un joven muy atractivo, sobrino y heredero del difunto. Casualmente, nada más comenzar su investigación, la protagonista conoce en el metro a un hombre de «ojos negros» que, desde ese encuentro inicial, se ofrece para ayudarla:

«Cuando paró el vagón, a ambos lados de las puertas se apiñó la gente con ánimos de no quedarse nadie fuera. Presa en el macerante remolino de empujones entró sin pisar tierra. Las bayonetas de los codos la asaltaban por todas partes.

-La van a asfixiar -murmuró por lo bajo un joven-. Debiera colocarse en este lugar. Le cedo mi sitio.

---

<sup>2680</sup> Ángela CENARRO ha puesto de relieve esta diferencia analizando el modelo de mujer de la Sección Femenina en «La Falange es un modo de ser (mujer): discursos e identidades de género en las publicaciones de la Sección Femenina (1938-1945)», *Historia y Política*, 37 (2017), pp. 91-120.

<sup>2681</sup> Toni MORANT I ARIÑO: «Para influir en la vida del Estado futuro...», p. 125.

<sup>2682</sup> Kathleen RICHMOND: *Las mujeres en el fascismo español: la Sección Femenina de Falange (1934-1959)*, Madrid, Alianza, 2004, p. 35.

<sup>2683</sup> La reivindicación del papel laboral de la mujer en los reportajes de la revista *Y* y otras publicaciones de la Sección Femenina ha sido estudiado por Ángela CENARRO: «La Falange es un modo de ser (mujer)...», pp. 109-116.

Agradeció la gentileza del desconocido»<sup>2684</sup>.

El texto incide en la fragilidad femenina representando la imposibilidad de dominar su movimiento ante la amenaza de los otros cuerpos que la agreden, no casualmente, de manera incisiva. Es decir, su integridad, su pureza, se encuentran amenazada. El cuerpo de la mujer, en ese espacio agresivo del metro, requiere ya la protección masculina. El relato se construye, por tanto, aunando la imagen de una chica eficaz, trabajadora y resuelta, con la efectiva intervención masculina, imprescindible para que ella alcance sus logros. Como reza el título, ella depende siempre del «mandato» masculino.

Entre ambos personajes surge el amor y, aunque Mari Luz no lo sabe, Jorge, el joven del metro, resulta ser el presunto asesino. Para ayudarla a terminar su reportaje, él decide arriesgarse y se entrega a la policía. Este acto heroico provoca que ella, en su desconcierto, encuentre nuevas pistas que terminan por exculparlo y ayudan a capturar al verdadero asesino. El relato destaca, por tanto, la capacidad femenina para desenvolverse en la esfera pública, y reivindica cualidades consideradas propias de la mujer como herramientas útiles para el desarrollo laboral (la manipulación, cuando engaña a un guardia para colarse por primera vez en la escena del crimen; el instinto, cuando decide volver a la escena del crimen y coger el papel secante; la sensibilidad, para percibir la inocencia del acusado). Sin embargo, incide constantemente en la necesidad del respaldo masculino para lograr el éxito.

Este relato, en todo caso, se publicó en 1941, cuando Falange todavía gozaba del pleno favor del régimen. Posteriormente encontramos alguna reivindicación a la faceta laboral femenina, pero más modesta. Es el caso, por ejemplo, del cuento de Pilar de Abia, «Avería en el 28» de agosto de 1944. En esta ocasión la protagonista, Luisa, es una secretaria que llega sistemáticamente tarde al trabajo. Es decir, frente al caso anterior, este relato antepone la mala disposición femenina para cumplir esa labor pública. En cambio, se recurre a la misma fórmula para el encuentro inicial de los protagonistas: mientras espera el tranvía, Luisa conoce a un hombre que le presta ayuda durante el viaje. A pesar de que Luisa actúa hoscamente, él se queda prendado. Durante la breve conversación del trayecto, el joven descubre las dificultades laborales que sufre Luisa por su impuntualidad, y decide llamarla anónimamente por teléfono todos los días a las 7 de la mañana. Desde entonces la secretaria siempre llega temprano y su jefe le aumenta el sueldo por su buena actitud. Pasado un tiempo prudencial, cuando la relación telefónica ha consolidado su amistad, él se descubre ante ella en la misma parada del tranvía y acaban juntos y dichosos. Por tanto, como en el relato anterior, el éxito laboral de la mujer se logra gracias a la intervención masculina. Sin embargo, «Avería en el 28» ofrece una imagen frívola de la mujer y su vínculo con el trabajo se basa exclusivamente en la necesidad:

«Luisa trabajó todo el día con desgana. La molestaba pensar lo mal que era comprendida en la oficina. ¡Total, por el retraso de media hora! ¿Qué suponen treinta minutos en una vida? Y lo peor del caso era que no podía abandonar el empleo, ya que con él contribuía notablemente al sostenimiento de la familia. ¡No había más remedio que madrugar más!»<sup>2685</sup>.

El cambio respecto al relato de 1941 resulta evidente. Frente a la apasionada periodista, Luisa trabaja por dinero y su prosperidad depende plenamente de la gentileza masculina. Sin embargo,

---

<sup>2684</sup> Pilar VALLE: «El mandato de unos ojos negros I», Y, 39 (abril de 1941), p. 40.

<sup>2685</sup> Pilar de ABIA: «Avería en el 28», Y, 79 (agosto de 1944), pp. 31 y 44.



la reiteración de modelos normativos de mujer insertos en un entorno laboral contribuiría a la naturalización del trabajo femenino, asociado a determinados oficios y en relación con ciertas clases sociales.

La Sección Femenina promovió la participación laboral de la mujer, aunque en los cuentos se reivindicó mayoritariamente la contribución de la mujer al Estado desde el hogar, independientemente de su origen social. Por ello, el tema fundamental de los relatos, como evidencian los ya comentados, fue el amor. Miguel Soler Gallo ha recordado que la aparente ingenuidad de la novela rosa durante el franquismo constituía, en realidad, un pretexto para:

«difundir unos determinados patrones tradicionales de comportamiento para el hombre y la mujer [...]. Las teorías difundidas sobre el amor en la España del régimen de Franco estaban íntimamente relacionadas con la idea de establecer un nuevo orden social. El amor era el camino que conducía al matrimonio y, por tanto, imprescindible para crear una familia en el interior de un hogar»<sup>2686</sup>.

Las falangistas debían promover esa inclinación natural al matrimonio, porque de él dependía tanto la regeneración del país como la propia participación indirecta de la mujer en el espacio público. En este punto se distanciaban también del modelo neobarroco, porque desde los cuentos se fomentaba el domino indirecto de la mujer en el ámbito doméstico. Para ello, se incidía en la importancia de la autoestima femenina y en su supuesta habilidad para manipular a los hombres. Julia Maura escribió una suerte de novelita breve, *Lola*, que se publicó por entregas en *Y*, entre junio de 1940 y junio de 1941. Si me he referido a la obra de ese modo es porque carece de toda pretensión estilística, el lenguaje es muy simple y el relato recuerda más a un manual de conducta que a una ficción novelesca. El hilo temático de la obra es, por supuesto, el amor: se centra en la relación de Lola, una joven adolescente de 18 años, y Tito, desde que comienzan su noviazgo hasta que se casan. Cada capítulo ofrece una lección a sus lectoras: sitúa a Lola ante un conflicto determinado que resuelve satisfactoria y ejemplarmente. En este pseudo-manual de comportamiento femenino, la iniciativa de la relación recae, como cabe esperar, en Tito. Es el hombre el que elige y conquista a la mujer. Sin embargo, una vez iniciado el romance, Lola dominará el ámbito sentimental de la relación y logrará manipular a Tito para alcanzar sus objetivos -siempre inofensivos-, recurriendo con frecuencia a los celos. Para contrarrestar un empleo excesivo de esta cualidad aparentemente femenina, en uno de los cuentos se advierte sobre el abuso del poder de seducción<sup>2687</sup>. Por tanto, a Lola la conquista Tito, que se convierte en el centro de la existencia de la joven, pero al menos en la intimidad ella conserva cierto poder.

El otro aspecto singular del modelo femenino que se dibuja en esta serie y en otros relatos es el de la seguridad personal: «Lola tiene arraigadas, dentro de ella, dos cosas contra las que la envidia y la superstición se estrellarán siempre, porque no pueden nada contra ellas. Seguridad absoluta en sí misma y confianza en la vida»<sup>2688</sup>. Muchos de los cuentos de la revista, como los comentados anteriormente, presentan modelos femeninos fuertes y desenvueltos que parecen buscar la autoafirmación femenina. La seguridad es una virtud clave de la mujer de Falange. El alcance de

---

<sup>2686</sup> Miguel SOLER GALLO: «El juego amoroso en la novela rosa española femenina de los años cuarenta», en Margarida SANTOS ALPALHÃO, Carlos CLAMOTE CARRETO, Isabel DE BARROS DIAS, (eds.): *O Jogo do Mondo*, Lisboa, IELT-NOVA FCSH, 2017, pp. 433-453, esp. p. 435.

<sup>2687</sup> Se trata del episodio VI titulado «Lola veranea», *Y*, 33 (octubre de 1940), p. 29.

<sup>2688</sup> Julia MAURA: «Lola y la envidia (XI)», *Y*, 38 (marzo de 1941), p. 46 y 56, esp. p. 56.

esta cualidad se aclara en el episodio en el que se contraponen las figuras de Lola y su madre, mujer educada de acuerdo con valores antiguos y, por tanto, excesivamente modesta y timorata:

«-[...] Al principio creí que no se fijaría nunca en mí. No me hacía ningún caso. Si vieras cuánto sufrí. Yo me encontraba tan insignificante comparada con las demás... [...].

-¡Ay, mamá! ¡Qué poca seguridad en ti misma!

-Ninguna, Lola. A las muchachas de entonces nos educaban de una manera completamente distinta. No sé si mejor o peor, pero desde luego de otro modo.

-Mucho; pero, mamá, estoy segura de que tu madre te decía siempre: las niñas no presumen; las niñas no se miran al espejo. Y nunca te alababa delante de ti.

-Desde luego, Lola.

-Pues por eso no te apreciaban [...].

La madre cree que Lola es fría, indiferente. Que las niñas de ahora no sienten como las de entonces. Y es porque la mayor parte de la gente, cuando no sabe ver las emociones de los demás, cree que no existen. En cambio, a Lola, las de su madre, le parecen de lo más infantil y de una enorme puerilidad. Sonriendo, levanta la cabeza y la mira. Su madre, tan pequeña, tan delgadita, con su mirar de niña, le parece mucho más frágil, mucho más desamparada en la vida que ella.

-Dame un beso, mamá...

Se abrazan. Pero es Lola la que estrecha en sus brazos a su madre con un ademán de protección»<sup>2689</sup>.

La mujer moderna era para las falangistas una persona fuerte y segura de sí misma, no se escondía recluida en el hogar, sabía cuál era su papel en la sociedad y lo exhibía. En los cuentos, la autoestima se basaba fundamentalmente en el físico, y no tanto en el intelecto<sup>2690</sup>. Como afirma Lola: «Las niñas presumen. Las niñas deben mirarse al espejo para arreglarse lo mejor posible. A las niñas se les hace ver lo que tienen de bueno. Para conseguir lo que se quiere hay que tener seguridad en una misma y en la vida». La belleza, de hecho, es un tópico constante en los relatos. En general, la mayoría de los personajes femeninos responden a un canon físico concreto: guapas, rubias, de ojos verdes, delgadas, pero atléticas. El culto al cuerpo respondía a que éste también se encontraba al servicio de la nación con una doble finalidad. Por una parte, la mujer debía ser hermosa y sana puesto que su función primordial consistía en la procreación dentro del matrimonio. Por otra, ellas mismas constituían representaciones de la nación, por lo que debían proyectar una imagen de fortaleza. Como indica Iván Iglesias, Falange llevó a cabo un doble proceso: la nacionalización de los cuerpos y la corporeización de la nación<sup>2691</sup>. Por eso en los relatos se fomenta un culto al cuerpo, alejado totalmente del discurso neobarroco, y equiparable al modelo femenino fascista. La belleza de Lola se destaca prácticamente en todos los episodios:

«Satisfecha de su propio físico, por ahora no teme a ninguna. [...] Segura de su aspecto y de su traje se marcha lentamente hacia el agua, poniéndose el gorro de baño. Todos los ojos la siguen. Con sus dieciocho años y su cuerpo espléndido, ligeramente dorado ya, Lola parece una

---

<sup>2689</sup> Julia MAURA: «Lola y su madre (VII)», 34 (noviembre de 1940), p. 29.

<sup>2690</sup> Pese a la preocupación que mostraron en las publicaciones de la Sección Femenina de Falange por la educación de la mujer (véase Ángela CENARRO: «La Falange es un modo de ser (mujer)...», pp. 109-116), en los relatos escritos por mujeres de *Y* apenas se detienen en ella, mientras se refuerza casi sistemáticamente el aspecto físico.

<sup>2691</sup> Iván IGLESIAS: *La modernidad elusiva: Jazz, baile y política en la Guerra Civil española y el franquismo (1936-1968)*, Madrid, CSIC, 2017, p. 159.

figura del VO. Por más que sus amigas la miran de arriba abajo varias veces, sin perder detalle no pueden criticar nada. Los hombres la contemplan con admiración silenciosa»<sup>2692</sup>.

El ejemplo más radical de la nacionalización del cuerpo de la mujer lo recoge el cuento de Rosa Jiménez, «Un aviador y una falangista, pareja ideal». La protagonista, Mapili, es la chica más guapa del pueblo y la mejor jugadora del equipo de *hockey*. Se enamora de un futuro aviador, pero cuando este se marcha para formarse pasa mucho tiempo sin saber de él, de modo que, empujada por sus amigas, acaba saliendo con otro. Pasado el tiempo, el aviador le escribe porque ha entrado en la División Azul y se marcha a la guerra. En ese momento, la joven recupera el sentido y decide volver con él, es decir, entregarse al servicio del Estado que encarna el joven piloto:

«Y esa primavera que todos, hombres, mujeres, falangistas, paisanos, todos en absoluto (hasta las señoras del saloncito de té) presentían, parecía inundar el alma entera de Mapili, la muchacha falangista que había estado a punto de convertirse en algo soso, frívolo, insulso y completamente inútil; pero por el espíritu de uno que fue «estampillado» en la guerra volvió a recuperar su antiguo modo de ser.

Y al decir adiós a los camaradas que como ella llevaban la camisa azul se imaginaba estar despidiendo a una escuadrilla que en aquellos momentos estaría desplegando para llegar, atravesando Europa, al país que ha olvidado la existencia de un orden espiritual en el mundo»<sup>2693</sup>.

Las cualidades de la mujer ideal se construyen por oposición a la otra: sosa, frívola, insulsa e inútil. Frente a ella está Mapili: relevante, seria y útil. De este modo, el relato incita a que sus lectoras se posicionen del lado falangista. Para potenciar la emotividad, la transformación de la joven se produce en una escena de despedida masiva, donde todos se encuentran unidos por ese sentimiento de «destino común» representado por esa primavera, tan del gusto de la retórica de Falange.

El control de los cuerpos constituyó una de las fijaciones del régimen, y la importancia concedida a la *performance* de género se trasladó también a los relatos. En ellos se incide constantemente en la gestualidad femenina y masculina, en la forma de hablar, de reír, de andar. En este sentido, los cuentos contribuían a la corporeización del género mediante la reiteración de unas normas de conducta asociadas a lo femenino y lo masculino.

La modernidad de la mujer de Falange tenía un límite: no era, como se había pretendido en la República, independiente del hombre ni tampoco su igual. Retomando a Lola, se ironiza sobre su actitud antirromántica:

«¡Lola, romántica! Precisamente Lola, que presume de ser *ultramoderna*. Que es todo lo *deportiva* que puede, que desprecia las novelas rosas y las películas de amor, porque las encuentra cursis. Romántica ella, que está enamorada de Tito, que la corresponde, y no se lo dirán nunca; porque Lola piensa que esas ridiculeces no hacen ninguna falta»<sup>2694</sup>.

A continuación, Tito le confiesa su amor, y ella será la mujer más feliz del mundo, porque según estos cuentos lo que verdaderamente colma los anhelos femeninos es el amor de un hombre. El

<sup>2692</sup> Julia MAURA: «Lola veranea (VI)», 33 (octubre de 1940), p. 29.

<sup>2693</sup> Rosa JIMÉNEZ: «Un aviador y una falangista, pareja ideal», *Y*, 55 (agosto de 1942), pp. 34-35 y 50, esp. p. 50.

<sup>2694</sup> Julia MAURA: «Lola descubre el amor (III)», *Y*, 30 (julio de 1940), p. 22.



amor y el matrimonio son la aspiración primordial de los personajes de todos los relatos. La propia vida de la segura Lola gira siempre en torno a Tito; sin él se aburre, se siente triste, vacía<sup>2695</sup>.

Una de las historias más conmovedoras sobre la aspiración femenina al matrimonio como la única vía de realización personal está incluida en otra novela seriada de Julia Maura, «¡Quién supiera escribir!», cuya publicación se interrumpió porque coincidió con el cese de la revista en diciembre de 1945<sup>2696</sup>. Esta historia intercalada se centra en los recuerdos de una dependienta, Amalia, que rememora un amor de juventud. Siendo joven, Amalia vivía en Madrid y un buen día fue a comprarle un regalo a un compañero de trabajo. En la tienda, el dependiente interpretó que estaba casada, y ante esa consideración «[se] le ha cortado la respiración. [...] ¡pasar por una señora casada, aunque sólo sea por una vez! [...] ¡La señora! Amalia saborea la palabra»<sup>2697</sup>. La satisfacción de Amalia por ser tratada como una esposa se convierte en una obsesión que la empuja a continuar frecuentando la tienda y comprando objetos masculinos para su marido irreal. El relato sugiere el deseo reprimido de la desdichada soltera, que se excita ante un pijama de hombre tendido sobre su cama:

«Por la noche extiende con cuidado sobre su cama el pijama de popelín. Y tiene pudores, timideces y sonrojos de recién casada. La prenda masculina, al lado de su propio camisón, la ayuda a imaginarse que se ha casado de verdad. Puede continuar dentro de su cuarto el sueño maravilloso de la tienda. Al fin y al cabo, casarse es la máxima aspiración femenina, y es natural que la mujer que no lo logra sufra por ello como de una mutilación»<sup>2698</sup>.

El relato sugiere que el deseo insatisfecho ha generado ese comportamiento histérico en Amalia, que vive en una completa ficción. Además, la soltería se conceptualiza como una mutilación, frente al matrimonio construido por el relato como algo inherente al cuerpo femenino: este nunca estará completo sin el amor masculino.

Al mismo tiempo que disfruta de su fantasía, Amalia y el dependiente van intimando hasta sentirse mutuamente atraídos. Después de un tiempo, él, convencido de que es una mujer casada, pero dominado por el deseo, trata de seducirla. Amalia, ante las pretensiones sexuales del joven, se siente ofendida y obligada a abandonarlo para no desvelar su mentira. Pese a todo, afirma el relato, aquella relación ficticia y su relación con el dependiente serán lo que den sentido para siempre a la vida de Amalia:

«jamás volvió a ver a Gustavo. Se marchó de Madrid y se vino a vivir a esta aldea perdida de Extremadura [...] Su vida transcurrió desde entonces aburrida, monótona y sencilla. Pero en su interior conserva como un tesoro el recuerdo del amor de un hombre que la *dignifica* y la abre un puesto entre las escogidas»<sup>2699</sup>.

---

<sup>2695</sup> Como se afirma, paradójicamente, en «Lola y su madre (VII)», 34 (noviembre de 1940), p. 29.

<sup>2696</sup> Se publicaron seis capítulos entre abril y diciembre de 1945.

<sup>2697</sup> Julia MAURA: «¡Quién supiera escribir! (V)», *Y*, (septiembre/octubre/noviembre de 1945), pp. 31-33 y 46-47, esp. p. 32.

<sup>2698</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>2699</sup> *Ibid.*, p. 46.

El conjunto de los relatos analizados presenta al hombre como la fuente de la realización femenina<sup>2700</sup> y el matrimonio como la aspiración natural de la mujer. Solo en el ámbito del hogar conyugal puede alcanzar su plenitud, dado que es ahí donde cumple su principal misión. Los cuentos refuerzan la posición central de la mujer en el contexto familiar. El ángel del hogar trabaja para su familia, siempre se muestra obediente y comprensiva, pero al mismo tiempo domina sentimentalmente la esfera familiar y la educación de los hijos. Nuevamente los relatos enmarcados por la historia principal de «¡Quién supiera escribir!», de Julia Maura, nos ofrecen dos ejemplos literarios al respecto. Las protagonistas son esposas y madres que, en momentos de gran tensión emocional, se convierten en el pilar que mantiene la familia. En ellos se apela incesantemente a las emociones, generando escenas de gran carga emocional que contribuyen a la construcción de la madre heroica, sacrificada, fuerte y serena<sup>2701</sup>.

La literatura, por tanto, contribuyó a construir y difundir el modelo de mujer de la Sección Femenina: cuerpos hermosos al servicio de la nación que requerían de fortaleza y seguridad para convertirse en verdaderos ángeles del hogar para contribuir al fortalecimiento del Estado. Se distanciaban del modelo neobarroco, por su culto al cuerpo y la reivindicación del papel activo de la mujer en la sociedad, aunque se ejerciera principalmente en el espacio doméstico, lugar privilegiado para cumplir su cometido primordial: ser buenas madres y esposas. Esta imagen de la mujer impregnó el conjunto de los discursos de las falangistas. No obstante, la literatura, y en especial la inserta en revistas, podía alcanzar a un público algo más amplio, y además incidir más íntimamente en las lectoras gracias a la corporeización que implican las emociones.

Pero si la literatura pudo favorecer determinadas *performances* de género, también funcionó como contradiscurso erosivo. *Nada* (1944) de Carmen Laforet constituye una de las primeras novelas de la época escrita por una mujer que se alejó de la novela rosa. Sin embargo, la autoría femenina y contar con una adolescente huérfana como personaje principal posiblemente sirvieron para que los censores la confundieran con literatura blanca de consumo femenino y permitieran su publicación. Como es bien sabido, la obra fue galardonada con el primer premio Nadal en 1945, y alcanzó un éxito notable desde entonces. El discurso de Laforet, en aquella época una joven de entre 23 y 24 años, no respondía a un ideario concreto, pero indudablemente se produjo en diálogo con los discursos coetáneos. En general, la novela se ha estudiado como una representación de las consecuencias de la Guerra Civil. No obstante, su significado se amplía notablemente si se pone en relación con los discursos de género de la época. Como trato de mostrar a continuación, la novela ofrece mediante su protagonista, Andrea, un contramodelo frente al ideal de mujer oficial; y, asimismo, plantea las contradicciones y resistencias que nacen al tratar de amoldarse a una forma de ser mujer.

---

<sup>2700</sup> Sucede en los relatos analizados y otros muchos, como el de Rosa María CAJAL: «¿Por qué era fea?», *Y*, 78 (julio de 1944), pp. 20-21, donde la protagonista no es guapa, pero sí encantadora e inteligente. Sin embargo, su fealdad la cohibe en exceso. Finalmente, la ayuda de su magnífica imaginación y su mejor amiga, le servirán para encontrar el amor que la hará superar sus complejos y ser feliz. Constituye uno de los pocos casos en los que el intelecto juega un papel relevante, si bien no está por encima del físico. Otro caso interesante es de Ángeles VILLARTA: «La llamaban rara», *Y*, 69 (octubre de 1943), pp. 28-29, que cuenta la historia de una chica que, por considerarse rara, acaba bloqueando sus sentimientos, aunque eso no le impide casarse porque para ella «el matrimonio es una continuación natural de la vida». Una vez más el amor la salvará.

<sup>2701</sup> Me refiero a las historias de los capítulos IV y VI (Julia MAURA: «¡Quién supiera escribir!», *Y*, 91 (agosto 1945), pp. 31-33 y 45-46; ÍD.: *Ibid.*, 95-96 (noviembre-diciembre de 1945), pp. 31-33 y 47). El primero plantea la historia de un padre que siente celos de su propio hijo varón porque acapara la atención de la madre; y el segundo, trata sobre un matrimonio cuyo único hijo va a morir, y la madre se convierte en el sostén del padre y de la normalidad.

Andrea, cuyo nombre ya revela una identidad de género no definida, encarna a una huérfana adolescente en pleno crecimiento personal. Este *Bildungsroman* plantea, de hecho, la construcción de la identidad de género de la protagonista. La novela comienza con la llegada de Andrea a la casa de su familia en Barcelona, todavía sin haber interiorizado o naturalizado la *performance* de género normativa. De ahí que su primer choque se produzca con su tía Angustias, quien asume el papel de tutora de la joven. La tía trata de inculcarle el modelo femenino neobarroco, cuya prioridad, en el caso de una adolescente, era la de salvaguardar su castidad física y espiritual. De acuerdo con este pensamiento, la integridad de la mujer peligraba si, todavía siendo niña, se lanzaba sin protección ante los peligros del mundo. Además, aunque no ocurriera nada, el mero hecho de exponerse podía conducir a los demás a pensar que la honestidad se había quebrantado. Así se lo recuerda Angustias a Andrea, recién llegada a Barcelona:

«La ciudad, hija mía, es un infierno. Y en toda España no hay una ciudad que se parezca más al infierno que Barcelona... [...] Toda prudencia en la conducta es poca, pues el diablo reviste tentadoras formas... Una joven en Barcelona debe ser como una fortaleza. [...] Te lo diré de otra forma: eres mi sobrina; por tanto, una niña de buena familia, modosa, cristiana e inocente. Si yo no me ocupara de ti para todo, tú en Barcelona encontrarías multitud de peligros. Por lo tanto, quiero decirte que no te dejaré dar un paso sin mi permiso» (26)<sup>2702</sup>.

Mientras Angustias domina el espacio doméstico de la calle Aribau, Andrea se ve sometida a su control. Mediante esa dominación que la inmoviliza trata de inocularle la obediencia y la abnegación. Sin embargo, Andrea se resiste:

«Me di cuenta de que podía soportarlo todo: el frío que calaba mis ropas gastadas, la tristeza de mi absoluta miseria, el sordo horror de aquella casa sucia. Todo menos su autoridad sobre mí. Era aquello lo que me había ahogado al llegar a Barcelona, lo que me había hecho caer en la abulia, lo que mataba mis iniciativas; aquella mirada de Angustias» (92).

Andrea logra soportar estoicamente el malestar físico, pero no que le impongan una normatividad que regule su cuerpo. La tía de Andrea termina por abandonar la casa familiar para ingresar en un convento. Antes de partir aprovecha para amonestar por última vez a su sobrina:

«sólo hay dos caminos para la mujer. Dos caminos honrosos... [...] Tú me has fallado [...] Me oyes como quien oye llover, ya lo veo... ¡infeliz! ¡Ya te golpeará la vida, ya te triturará, ya te aplastará! [...] Ya sé que hasta ahora no has hecho nada malo. Pero lo harás en cuanto yo me vaya... ¡Lo harás! ¡Lo harás! Tú no dominarás tu cuerpo y tu alma. Tú no, tú no... Tú no podrás dominarlos» (96).

El matrimonio o el convento, ese era el destino de la mujer ideal para Angustias. Sin embargo, las advertencias de la tía constituyen una proyección de su propio fracaso. Dado que no solo no es esposa, sino que tampoco ha sabido dominar su cuerpo. Como le recuerda su hermano al despedirse de ella, había vivido durante años un romance con su jefe, Jerónimo Sanz:

«-¡Eres una mezquina! ¿Me oyes? No te casaste con él porque a tu padre se le ocurrió decirte que era poco el hijo de un tendero para ti... ¡Por esooo! Y cuando volvió casado y rico de

---

<sup>2702</sup> Todas las citas proceden de la edición de Carmen LAFORET: *Nada*, Rosa NAVARRO DURÁN (ed.), Barcelona, Destino, 2004. Tras cada cita de la novela indicaré entre paréntesis la página de la que procede.

América lo has estado entreteniéndolo, se lo has robado a su mujer durante veinte años..., y ahora no te atreves a irte con él porque crees que toda la calle de Aribau y toda Barcelona están pendientes de ti... ¡Y desprecias a mi mujer! ¡Malvada! ¡Y te vas con tu aureola de santa!» (103).

El adulterio de Angustias es producto de haberse sometido a la voluntad paterna, esto es, de haber actuado como corresponde a una «señorita». Su obediencia como hija le hace después fracasar como mujer. Desde su propio punto de vista ha perdido la virtud femenina principal, su castidad. Por eso, el camino conventual tampoco puede redimirla. El personaje de Angustias, como parece esconder su nombre, representa la frustración ante el deseo de querer encajar en el molde normativo y ser incapaz de lograrlo. A diferencia de los relatos de las falangistas, que ofrecían modelos de abnegación y renuncia ante el fracaso matrimonial, esta novela plantea muy sutilmente una reacción más realista, el adulterio, que evidencia las fisuras y la inconsistencia del discurso oficial.

Para Andrea, la partida de Angustias supone su salida del ámbito doméstico, ese espacio clausurado donde se somete y se configura el comportamiento. Andrea se lanza entonces al espacio público en busca de su propia identidad. La segunda parte de la novela comienza con Andrea paseando por Barcelona de noche, algo embriagada por el alcohol y tras la excitación que le ha producido escuchar la voz de la madre de Ena, su mejor amiga, durante una fiesta. Es decir, Andrea desobedece todo lo que su tía le había inculcado: la embriaguez supone no dominar por completo el cuerpo, se expone al peligro en soledad y se exhibe públicamente. Andrea concluye su estimulante paseo ante la Catedral y contempla extasiada sus erguidas y fuertes torres apuntando hacia el cielo abierto, que parecen simbolizar la libertad corporal masculina que por unos momentos está disfrutando Andrea. Cuando decide volver a casa aparece un nuevo personaje, Gerardo.

«-¡Andrea! ¿No te llamas tú Andrea?

Había algo insultante que me molestó en ese modo de llamar, pero me detuve asombrada. Él se reía ante mí con unos dientes sólidos, de grandes encías.

-Estos sustos los pasan las niñas por andar solas a deshoras... ¿No me recuerdas de casa de Ena?

-¡Ah!... Sí, sí -dijo, hosca. («¡Maldito! -pensé-; me has quitado toda la felicidad que me iba a llevar de aquí»)» (110).

Gerardo encarna la masculinidad normativa. Muestra su posición de dominio y trata de restaurar el orden. Le recuerda a Andrea cuál es su sitio, por eso ella se siente contrariada. La reprende por su mal comportamiento, inapropiado para una mujer, y se encarga de protegerla, recordándole su debilidad.

«-¿No te da miedo andar tan solita por las calles? ¿Y si viene el lobito y te come?...

No le contesté.

-¿Eres muda?

-Prefiero ir sola -confesé con aspereza.

-No, eso sí que no, niña... Hoy te acompaño yo a tu casa... En serio, Andrea, si yo fuera tu padre no te dejaría tan suelta.

Me desahugué insultándole interiormente. Desde que le había visto en casa de Ena me había parecido necio y feo aquel muchacho» (111).

Las palabras con las que Gerardo se dirige a Andrea, como si fuera una niña, y su tono impositivo traslucen su sentimiento de superioridad respecto a la muchacha. Pese a todo, la joven «rebelde» en su interior resiste y, en silencio, desprecia a su opresor.

Pasado un tiempo, Andrea recurre a Gerardo en un momento de soledad y desorientación personal. Cuando se reencuentran, él mantiene el comportamiento acorde con la masculinidad normativa que tanto incomoda a Andrea: «-¡Hola, bonita! -me dijo. Y luego, con un movimiento de cabeza como si yo fuera un perro: -¡Vamos! Me quedé un poco intimidada» (134). El rechazo de la joven continúa, hasta que él da muestras de fragilidad. Andrea, entonces, le coge de la mano, a lo que Gerardo responde impositivamente con un beso:

«Me pareció que era una consecuencia de aquella emoción que habíamos sentido juntos y que no podía hacer el ridículo de rechazarle, indignada. En aquel momento me volvió a besar con suavidad. Tuve la sensación absurda de que me corrían sombras por la cara como en un crepúsculo y el corazón me empezó a latir furiosamente, en una estúpida indecisión, *como si tuviera la obligación de soportar aquellas caricias*» (136)<sup>2703</sup>.

La confusión del momento le hace claudicar brevemente con la superioridad masculina y mostrarse sumisa. Sin embargo, él vuelve a besarla con fuerza. Ella siente un inmenso rechazo, lo empuja para quitárselo de encima y se aleja corriendo. Pese a todo ella ingenuamente se disculpa, sin percatarse de que de ese modo restaura el control de Gerardo:

«-Perdóname, Gerardo -le dije con la mayor ingenuidad-, pero ¿sabes?..., es que yo no te quiero. No estoy enamorada de ti.

Y me quedé aliviada de haberle explicado todo satisfactoriamente.

Él me cogió del brazo como quien recobra algo suyo y me miró de una manera tan grosera y despectiva que me dejó helada. Luego, en el tranvía que tomamos para la vuelta, me fue dando paternales consejos sobre mi conducta en lo sucesivo y sobre la conveniencia de no andar suelta y loca y de no salir sola con los muchachos. Casi me pareció estar oyendo a tía Angustias. Le prometí que no volvería a salir con él y se quedó un poco aturdido.

-No, peque, no, conmigo es distinto. Ya ves que te aconsejo bien... Yo soy tu mejor amigo. Estaba muy satisfecho de sí mismo» (136-137).

Gerardo, y otros personajes masculinos, aunque de manera menos agresiva, van a cumplir el papel que tenía Angustias en la casa: reafirmar la condición femenina de Andrea, recordarle cuál es su rol, cómo debe comportarse, qué se espera de ella. Judith Butler afirma que la creación y el mantenimiento de la identidad es un trabajo que se apoya en la repetición de prácticas de autogobierno, que Andrea no acata, de modo que tratan de imponérsela desde fuera. A diferencia de los relatos analizados anteriormente, donde las mujeres se encontraban sometidas por sus compañeros masculinos, incluso anhelaban ese dominio, y manifestaban una *performance* normativa, Andrea simplemente no asume esas convenciones. De este modo, y pese a su aparente ingenuidad, su actitud cuestiona y desequilibra el discurso androcéntrico.

Tampoco su cuerpo responde al canon del cuerpo femenino de falange. Es morena, bastante delgada, sus gustos y su actitud se alejan del que se espera de una señorita. Su comportamiento, de hecho, se aproxima al que se asociaba al varón: es independiente, rechaza el control y disfruta

---

<sup>2703</sup> El subrayado es mío.

la libertad. Su «no-feminidad» le permite integrarse en un grupo exclusivamente de chicos, invitada por su compañero de clase, Pons:

«Hasta ahora no ha ido ninguna muchacha allí. Tienen miedo a que se asusten del polvo y que digan tonterías de esas que suelen decir todas. Pero les llamó la atención lo que yo les dije que tú no te pintabas en absoluto y que tienes la tez muy oscura y los ojos claros. Y, en fin, me han dicho que te lleve esta tarde» (143).

La indefinición genérica de Andrea también se percibe en su sexualidad. Nunca manifiesta un deseo heterosexual, y en ocasiones lo rechaza. Se extasía ante la contemplación de la belleza artística, pero también ante el cuerpo desnudo de Gloria, la mujer de su tío, y su mayor vínculo afectivo es su mejor amiga Ena<sup>2704</sup>. Acorde con este comportamiento no normativo, Andrea tampoco se plantea como objetivo vital prioritario el matrimonio y la maternidad:

«-¿Qué piensas hacer este verano?  
-Nada, no sé...  
-¿Y cuando termines la carrera?  
No sé tampoco. Daré clases, supongo. [...]  
-¿No te gustaría más casarte?  
Ya no le contesté» (175).

Como indica Rosa Isabel Galdona Pérez, querer tener una profesión, o anteponerla al matrimonio, resultaba una actitud peligrosa porque, «al ser capaz de cubrir por sí sola sus necesidades económicas» no requerían de «la figura onnipotente del varón»; además, de ese modo la mujer postergaba o evitaba su función primordial «de reproductora biológica útil para la sociedad»<sup>2705</sup>.

En resumen, Angustias, y el conjunto de los personajes femeninos de la novela que no analizo por no extenderme en demasía, representan mujeres sometidas a una tensión constante entre lo que se espera de ellas y lo que son. A través de estos personajes se problematizó y se cuestionó el discurso oficial sobre la feminidad. Andrea, esa chica rara, como la denominó muy acertadamente Carmen Martín Gaité, encarnaba directamente un contramodelo respecto a los ideales de mujer normativos. Sin embargo, fue considerada anodina, incluso por la censura de la época, lo que evidenciaba su realismo. Si el contramodelo resultaba «realista», la artificialidad del discurso oficial de género quedaba plenamente desvelado. Algunas escritoras percibieron la potencialidad de este personaje, como la propia Martín Gaité, que afirmó que:

«las nuevas protagonistas de la novela femenina, capitaneadas por el ejemplo de Andrea, se atreverán a desafinar, a instalarse en la marginación y a pensar desde ella; van a ser conscientes de su excepcionalidad, viviéndola con una mezcla de impotencia y orgullo»<sup>2706</sup>.

---

<sup>2704</sup> Las inclinaciones lésbicas de la novela han sido analizadas por Samuel AMAGO: «Lesbian Desire and Related Matters in Carmen Laforet's *Nada*», *Neophilologus*, 86 (2002), pp. 65-86.

<sup>2705</sup> Rosa Isabel GALDONA PÉREZ: *Discurso femenino en la novela de posguerra: Carmen Laforet, Ana María Matute y Elena Quiroga*, La Laguna, Universidad de la Laguna, 2001, p. 128.

<sup>2706</sup> Carmen MARTÍN GAITE: *Desde la ventana: Enfoque femenino de la literatura española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1987, p. 100.



El discurso hegemónico también se ocupó de las «chicas topolino», a las que tildaban de frívolas e inconscientes para desvirtuar así el cuestionamiento de la normatividad que planteaban al adueñarse de sus propios cuerpos<sup>2707</sup>. Así, la resistencia femenina se silenciaba y ninguneaba. Lo interesante de una novela como *Nada* -al igual que otras obras que le siguieron-, es que, por un lado, brindó a sus lectoras otros modelos de conducta, al tiempo que contribuía a su naturalización; y, por otro, hoy nos ofrece un relato literario que, como ha planteado David Herzberger, resulta más revelador sobre la realidad de la posguerra española que el discurso oficial, dominado por el mito y la propaganda<sup>2708</sup>. En este sentido, la literatura no solo contribuye a la construcción de identidades, sino que nos permite también reconstruirlas.

La condición ficticia del discurso literario lo convirtió en un cauce adecuado para que la mujer expresara su concepción del género durante el franquismo. Las falangistas trataron de frenar el modelo neobarroco, que desvinculaba a la mujer de la esfera pública, mediante su concepción política de la feminidad. Sus relatos, aparentemente ingenuos, ofrecían ese modelo de mujer, y mediante la ficción pudieron tener mayor alcance y éxito, puesto que involucraban emotivamente a sus lectoras. Por otra parte, fuera del entorno institucional, algunas escritoras construyeron personajes femeninos que dieron voz a la mujer silenciada o estigmatizada oficialmente. De modo indirecto, contribuyeron a la construcción de una feminidad alternativa tanto a la católica como a la falangista, y que con la decadencia de esta última terminaría erosionando uno de los pilares tradicionalistas del régimen.

---

<sup>2707</sup> Iván IGLESIAS: *La modernidad elusiva...*, pp. 168-175.

<sup>2708</sup> David K. HERZBERGER: *Narrating the Past. Fiction and Historiography in Postwar Spain*, Durham, Duke U. P., 1995, pp. 39-65.